



"La métaphore solar en la Farsa de Abraham de Diego Sánchez de Badajoz"

Françoise Cazal

► To cite this version:

Françoise Cazal. "La métaphore solar en la Farsa de Abraham de Diego Sánchez de Badajoz".
F. Cazal. Hommage à Francis Cerdan, CNRS-Université de Toulouse-LeMirail, pp. 151-162,
2008, Méridiennes. <halshs-00368019>

HAL Id: halshs-00368019

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00368019>

Submitted on 13 Mar 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La metáfora solar en la *Farsa de Abraham* de Diego Sánchez de Badajoz

Françoise CAZAL
Université de Toulouse

À Francis Cerdan, pour la chaleur de son amitié

La *Farsa de Abraham*¹ es una de la diez farsas figurativas que se encuentran en la *Recopilación en metro*. En esta colección de obras dramáticas religiosas españolas escritas en Extremadura por un modesto cura de pueblo, Diego Sánchez de Badajoz, y publicadas en 1554, dos años después de la muerte del autor, aparecen tres modelos de escritura dramática principales: las farsas dialogales, en las cuales el argumento consiste en un diálogo sobre temas del dogma, las farsas alegóricas que representan una etapa importante hacia la fórmula del Auto sacramental, y las farsas figurativas que consisten en dramatizar un episodio sacado de la Biblia y particularmente del Antiguo Testamento, en el que los teólogos ven un anuncio de la doctrina católica. Estas representaciones aúnan, pues, una doble función catequística: recordar a los fieles reunidos para una fiesta religiosa unos fragmentos bíblicos célebres e interpretarlos como una prefiguración de puntos conocidos del dogma, entre los cuales figura el que aparece en esta farsa, la presencia real de Cristo en la hostia. Se va tejiendo, en efecto, en la *Farsa de Abraham*, mediante el procedimiento de la analogía, una densa red de nexos entre la cena eucarística y el episodio sacado del Génesis (Gen. 18, 1-8), en el cual el patriarca Abraham acoge de modo muy hospitalario a tres hombres que pasan delante de su tienda de nómada, y son en realidad tres ángeles bajo la apariencia de los cuales se oculta Dios. La comida ofrecida por Abraham prefigura la cena eucarística en una serie de elementos simbólicos (el pan, la carne del carnero) presentándolos bajo la forma de una imagen invertida: el Patriarca Abraham convida a Dios, como, más tarde, Cristo convidará a la humanidad al banquete eucarístico.

Dicha farsa, por su tema marcadamente eucarístico, se representó probablemente en la fiesta del Corpus. Pero, a diferencia de lo que ocurre con otras muchas piezas del mismo autor, existe un posible indicio de datación del año de la representación, bajo la forma de una alusión a un eclipse de sol ocurrido poco antes. Siendo muy pocas las *Farsas* que constan de elementos interpretables para la datación², la mención de este eclipse de sol ha interesado a la crítica esencialmente en esta perspectiva material.

Muy diferente ha de ser hoy el enfoque de este análisis que consistirá en demostrar cómo, en esta obrita, las largas y reiteradas alusiones al astro solar³, más allá de su utilidad para una datación problemática, son una manifestación elocuente del talento dramático de Sánchez de Badajoz.

Después de analizar los pocos indicios concretos relativos a dicho eclipse, veremos cómo, paralelamente al primer sistema de figuraciones simbólicas que remiten a la Eucaristía, se desarrolla en el introito de esta obra otra red simbólica en la cual el sol viene a ser, de modo no muy sorprendente, imagen de la divinidad. Pero, en el caso de la presente farsa, a los nexos simbólicos y analógicos, se añade una potente carga afectiva debida a la fuerte emoción dejada en la población por

¹ D. Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro*, (Sevilla, 1554), ed. de F. Weber de Kurlat, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968, p. 459-462.

² *Farsa de Tamar* (¿1521?), *Farsa theologal* (¿1525?), *Farsa de Abraham* (¿1539 o 1543?), *Farsa de Salomón* (¿1544?), *Farsa de la muerte* (¿1545?), *Farsa Militar* (1547). Dejando aparte la alusión a la batalla de Muhlberg en la *Farsa militar*, las demás indicaciones adolecen de un excesivo grado de hipótesis, el eclipse solar de la *Farsa de Abraham* inclusive, que puede corresponder a dos años distintos.

³ El tema del eclipse solar puede remitir al sexto sello del Apocalipsis ("Et sol factus est niger tanquam saccus cilicinus: et luna tota facta est sicut sanguis", 6, 12). Pero también se encuentra mencionada esta temática en Isidoro de Sevilla: véase ed. de J. Fontaine, *Isidore de Séville. Traité de la nature. De natura rerum*, Bordeaux, Féret, 1960; y J. Oroz Reta, M. Marcos Casquero, ed. y trad., *San Isidoro de Sevilla, Etimologías, I*, Madrid, BAC, 1993, p. 456 (*Etim.*, III, 59, 1). De muy interesante lectura al respecto es el artículo escrito por A. Arizaleta sobre el uso poético de las referencias a un eclipse de sol en el *Libro de Aleixandre*: véase "Semellan argentadas". La razón de los astros en el *Libro de Aleixandre*", *Troianalexandrina*, 1, 2001, p. 33-52.

el fenómeno del eclipse, emoción de la que se vale el dramaturgo para sensibilizar a sus espectadores, preparándolos para la recepción del mensaje dogmático.

¿Por qué esta presencia del paradigma solar en la *Farsa de Abraham*?

Del calor bíblico a la escenificación del astro solar

Sánchez de Badajoz, antes de redactar sus adaptaciones de textos bíblicos a las tablas, hubo de ser un lector de la Vulgata muy atento al potencial dramático y a la aptitud de estos textos para suscitar imágenes fuertes capaces de grabarse hondamente en la memoria afectiva del lector. En los versículos del Génesis figura un detalle que casi encabeza el fragmento, destinado a contextualizar la aparición de los tres ángeles a Abraham:

*Apparuit autem ei Dominus in convalle Mambré, sedenti in ostio tabernaculi sui in ipso fervore diei*⁴.

De esta ambientación bajo el agobiante sol del Antiguo Testamento se desprende un innegable atractivo: el detalle se puede interpretar sólo como una precisión temporal (mediodía) destinada a completar la precisión geográfica (el valle de Mamré), pero el poder de sugestión es muy intenso: la hora del descanso para la comida o de la siesta de los nómadas, el temblor del aire calentado por el sol de mediodía, propicio a los espejismos y las apariciones, el exotismo de las tierras calientes de Palestina, el valle acogedor de la selva de Mamré, lugar adecuado para el descanso del rebaño.

El dramaturgo no dejó que se perdiera el detalle de la selva, que representó en el escaso decorado de la pieza por una encina⁵, pero amplificó considerablemente el tema del calor. La formulación latina de la Vulgata⁶ debe su fuerza poética al pronombre *ipso* (“*in ipso fervore diei*”) que evoca la quintaesencia de la canícula. Para restituir esta sensación casi física y el giro de intensificación *ipso*, el dramaturgo escribió “en medio el calor del día” (v. 48), formulación más sugestiva que el sencillo “en el calor del día” que correspondería a una mera traducción⁷. Además, para el lector de habla castellana, la palabra latina *fervore* connota no sólo el calor extremo sino el fervor religioso, y el dramaturgo supo conservar la doble sugestión inherente a esta palabra, en esta escena bíblica de fervor y de calor.

Pero, en la fuente bíblica, no se menciona directamente el sol, sino el calor. El dramaturgo pasa de lo uno a lo otro para entroncar con la doble experiencia compartida por los espectadores: la vuelta del sol después del frío invernal, y el recuerdo de un reciente eclipse solar. El derrame de los rayos solares evocado en la fuente bíblica induce, en el texto de la farsa, un trabajo poético sobre la ocultación de dichos rayos.

El eclipse y su realidad histórica en tiempos de Sánchez de Badajoz

La alusión al eclipse fue apuntada al final del bloque didascálico inicial, como un detalle añadido en último minuto por el autor o el sobrino editor, y como información imprescindible para explicar las alusiones presentes en el introito, pero también como se apunta un fenómeno excepcional en el margen de un manuscrito: “[...] (*Este año se crisó el sol las onze partes*”. Este añadido se desliza entre la frase que anunciaba el principio del monólogo del Pastor y este monólogo.

La forma popular “*se crisó*” por “*se eclipsó*” se explica quizás por la cultura limitada del autor de la anotación, pero quizás también refleje una experiencia vivida a través de la emoción popular cuyo modo de hablar se traslada a esta formulación. Hay una apropiación popular lingüística del fenómeno científico que se confirmará un poco más tarde, en el introito, con la forma empleada por el Pastor: “el sol vide escrasado” (v. 19). Sin embargo subsiste en la didascalia inicial un deseo de precisión científica “*se crisó el sol las onze partes*”, aunque se privilegia la formulación sencilla “*partes*”, y no “*dígitos*”, como decía la gente culta. Se señala, de todas maneras, un eclipse muy notable, casi total. La fecha del fenómeno de eclipse solar no parece muy alejada de la redacción, si damos fe a la

⁴ Ver Biblia Vulgata, ed. de A. Colunga, L. Turrado, Madrid, BAC, 1977, Gen. 8, 1.

Traducción de Casiodoro de Reina, revisada por Cipriano Valera: “Y aparecióse Jehová en el valle de Mamré, estando él sentado a la puerta de su tienda en el calor del día”, traducción posterior al teatro de Diego Sánchez.

⁵ “*Ha de estar par del pavellón una enzina*”, (didascalia inicial).

⁶ *Op. cit.*

⁷ Es posible comparar con la traducción hecha, algunos años más tarde, por Casiodoro de Reina: ver La Santa Biblia, antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602), London, Trinitarian Bible Society, [s. a.].

formulación de la didascalia: “*este año*”. Señal de la fascinación ejercida por este fenómeno astronómico: se menciona su fecha reciente dos veces, en la didascalia y en el texto, y la segunda ocurrencia “Nunca pensé de morir / sino el otro año pasado, / quando el sol vide escrasado” (vv. 17-19), discrepa ligeramente de la primera en la datación. ¿Fue el mismo año o el año anterior?

Dos son los eclipses de sol sucedidos en los tiempos de Diego Sánchez. En su edición de 1985⁸, M. Á. Pérez Priego recuerda las dos hipótesis formuladas respectivamente por V. Barrantes⁹ quien opinaba que se trataba del eclipse de 1543, y por W. S. Hendrix quien opta (en 1925) por el año 1539 (“otro eclipse total que afectó especialmente al suroeste peninsular” según refiere Pérez Priego, citando a Hendrix¹⁰). Subrayemos, en ambos casos, una ligera inexactitud respecto al texto: en 1539 como en 1543, fue un eclipse total, y no de las “onze partes”, como consta en la farsa.

Valor simbólico y analógico del motivo del sol¹¹

Los dos conjuntos semánticos que estructuran el texto son, primero, “invierno, frío, oscuridad (ausencia de sol/tinieblas/eclipse)”, y luego, “verano, calor, claridad (sol/luz)”.

Los elementos citados, la estación del año, la temperatura y el eclipse, son datos objetivos, observables en el mundo natural que rodea al dramaturgo, pero se elaboran en el texto en el terreno subjetivo y simbólico. Se propone, en efecto, la representación mental de los hechos acaecidos, dramatizada a través de los comentarios del Pastor, y la proyección en las tablas de la inquietud del espectador frente a los sucesos relatados. En cuanto a los elementos simbólicos, son los que se manejan en la enseñanza catequística, es decir el material simbólico exegético. Por lo tanto la secuencia pudiera esquematizarse de modo más completo de esta manera: Invierno, frío, oscuridad, pena del Pastor, infierno, privación del amor de Dios / Verano, calor, claridad, satisfacción del Pastor, gloria, amor divino a la criatura.

En el nivel subjetivo (nivel 2), el actante es el Pastor y el ámbito es el del ser humano. En el nivel 3, el de la lectura simbólica y mística, el actante es Dios y el ámbito divino. Estos niveles 2 y 3 marcan la dialéctica entre los dos protagonistas de la salvación, el creyente y Dios. Pero, en el introito, la imagen del cristiano se difracta en dos instancias separadas: el Pastor-exegeta (personaje de mediación, a la vez proyección del espectador y máscara del sacerdote) y el espectador de la fiesta religiosa. Diego Sánchez establece correspondencias analógicas entre, por una parte, la realidad cotidiana, compartida por el Pastor-exegeta y el público, y, por otra, el texto bíblico que prefigura el dogma. Para que la exégesis no peque de abstracta, el dramaturgo la va relacionando estrechamente con la experiencia sensible de los espectadores. Las series semánticas citadas ilustran bien estos dos mundos que el dramaturgo va conectando: la vida cotidiana, (los fenómenos físicos, el cuerpo, las emociones) y el ámbito espiritual. El difícil trabajo de acercamiento analógico que le incumbe al autor de teatro catequístico se refleja en este texto por el tema insistente del alejamiento/acercamiento entre el espectador y los fenómenos evocados.

Siguiendo paso a paso el texto, como lo permite la extensión reducida del fragmento, analizaremos cómo el dramaturgo pasa de un ámbito al otro.

Diego Sánchez empieza por una dramatización del frío, procediendo con un efecto de simetría inversa respecto al fragmento bíblico que empezaba con el tema del calor:

⁸ D. Sánchez de Badajoz, *Farsas*, ed. de M. Á. Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1985.

⁹ Pérez Priego, *op. cit.*, n. p. 209.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ En cuanto a la representación misma de Dios como “sol”, parece derivarse fácilmente de la de fuego, que tan a menudo designa al Dios bíblico. Esta comparación se encuentra en otra farsa de Diego Sánchez, la *Farsa de Moysén*, en la cual el sol es uno de los nombres de Dios comentados por los personajes:

Pastor	¿Por qué Dios se llama sol?
Pablo	Porque alumbra al mundo ciego.
Pastor	Pues también se llama huego,
	sepamos por qué razón.
Pablo	Porque ynflama el coraçón. (vv. 75-79)

Cuarenta años más tarde, Fray Luis de León en *De los nombres de Cristo* (1583) empleará la comparación de Cristo con el sol: “Y así Cristo por esta causa es llamado luz y sol de justicia su predicación (que va como un sol cercando el mundo y pasando de unas naciones en otras), así que todo el discurso y suceso y duración de aqueste alumbramiento se llama un día, porque es como el nacimiento y vuelta que da el sol en un día” (citado por http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371630211253722982257/p0000001.htm#I_1_).

Pastor ¡Gracias a Dios soberano,
que me escapo de este invierno! (vv. 1-2)

La fórmula que encabeza el introito no es la del procedimiento mayoritariamente empleado en las farsas de la *Recopilación en metro*, donde suele predominar el saludo al público: empieza el presente monólogo pastoril directamente con una apóstrofe al público en la cual el Pastor, manifestando un alto grado de emoción, expresa su alivio por haber escapado a los penosos fríos invernales. El tema consensual empleado para establecer el contacto con los espectadores es la vuelta del sol y del calor, y este motivo de satisfacción se achaca inmediatamente a Dios, presentado como providencia, aunque bajo la forma indirecta de la exclamación coloquial “Gracias a Dios”. Así, ya en el primer par de versos, se instaura la equivalencia poética Dios/sol, una de las dos analogías estructurantes de la farsa, y se instaura a Dios como protagonista principal de la misma.

El acierto del dramaturgo consiste en proponer el tópico de los comentarios sobre el tiempo bajo una forma eminentemente teatral (“me escapo” remite a la gestualidad hiperbólica propia del personaje del Pastor) y afectiva: es el individuo-Pastor quien expresa su alivio, en primera persona, de un modo más empático que unos comentarios impersonales. Por otra parte, la formulación “me escapo deste invierno” sugiere implícitamente un terror no totalmente explicable por el acostumbrado frío invernal, sino complicado por el recuerdo de otra privación de los rayos del sol, el del eclipse, fenómeno no mencionado explícitamente aún pero ya subyacente en estos ecos de terror milenarista¹².

Se menciona primero lo más objetivo de la cadena semántica, el invierno (v. 2), palabra que connota la idea de frío, pero también la de noche y de muerte, para pasar, en los dos versos siguientes, mediante un rápido proceso de decantación textual, a la mención explícita de una sola de estas connotaciones, la de frío. El Pastor deja la expresión individual para pasar a una aseveración general¹³:

Pastor ¡Dios, que el frío es el infierno
y una grolla es el verano! (vv. 3-4)

que viene seguida de una explicación en la cual se vuelve a la expresión afectiva en primera persona:

Pastor Quando el sol está cercano
el corazón se me alegra,
si se aleja en ora negra
la tiniebla está en la mano (vv. 5-8)

Habiendo recuperado por medio de la antítesis invierno/verano, en los versos 3-4, el sema subyacente de “calor”, el dramaturgo fija en seguida en la mente de sus oyentes esta oposición estructurante mediante varios procedimientos: primero, la hipérbole (el frío es el infierno, una grolla ['gloria'] es el verano), luego, la formulación quiasmática y por fin, un curioso efecto de sorpresa, que pudiéramos llamar oxímoron implícito, debido a que el infierno suele relacionarse con la noción de llamas y de calor y no con la de frío. La palabra verano, además de ser un eslabón en la cadena semántica que conduce a “calor” y “sol”, sitúa el presente de los espectadores (¿la fiesta del Corpus?) en una perspectiva temporal dinámica y amena que concita la adhesión afectiva del público a los discursos del Pastor.

El dramaturgo ha asentado firmemente el polo negativo del frío, uniéndolo con la rima la palabra “infierno” y la palabra “invierno” para reforzar el llamativo efecto de paronomasia. Los comentarios que siguen parecen una sencilla *amplificatio*, y lo son en lo que concierne la explicación sobre el verano (sirve, de paso, para introducir por primera vez la palabra “sol”), pero en su segundo término, se opera una translación de la noción de invierno a la de tiniebla y desgracia, reincidiendo en

¹² El deictivo “este” no sólo ancla en el tiempo la referencia, sino que va activando recuerdos comunes con el espectador con el fin de facilitar su proyección afectiva sobre el Pastor-presentador, estableciendo sólidamente esta empatía entre el Pastor y el público en la que estriba gran parte de la transmisión eficaz del mensaje catequístico. En esta estrategia didáctica, el rasgo constitutivo del Pastor “manifestación ruidosa de satisfacción” se escenifica bajo la forma empática de “satisfacción compartida con los demás”.

¹³ En el primer díptico de afirmación general, la adhesión del público se logra merced al empleo por segunda vez de una exclamación coloquial, que reitera la presencia divina, en trasfondo.

las representaciones de terror milenarista. Las cadenas semánticas están presentadas de modo lacunario, con gran economía de medios:

sol => [calor + luz] => alegría

tiniebla => [frío] => [terror]

El protagonismo del sol es doble: primero el sol produce la alegría, luego la desaparición del sol acarrea el terror. El sol se acerca al ser humano o se aleja de él, conservando todo el protagonismo, mientras el hombre parece sufrir pasivamente las consecuencias de la acción de la naturaleza (nivel de lectura concreto) o de Dios (nivel de lectura espiritual). Las tinieblas despiertan los consabidos pavores infantiles recuperados por la simbología del Juicio Final, pavores que estriban en el primitivo miedo a ser abandonado (el tema del alejamiento/proximidad está muy claramente expresado en estos versos y en el comentario exegético que seguirá). Aquí, la “tiniebla” es el término que sirve de nexo entre el tema del invierno (tiniebla de las largas noches de invierno, o sea privación incompleta y acostumbrada de los rayos del sol), y el tema del eclipse (privación excepcional y total de los rayos del sol). La sencillez de la antítesis terror/alegría funciona admirablemente en el lenguaje dramático y el dramaturgo refuerza la implicación afectiva con los términos “corazón” y “ora negra”. En esta última expresión se da, además, un magnífico ejemplo de estos logros redaccionales que muestran cómo Sánchez de Badajoz trabajaba sobre la imaginación visual de los espectadores: “en ora negra” significa ‘desgraciadamente’, pero, en su sentido concreto, la formulación se adecúa perfectamente al contexto evocado, el de las tinieblas y del eclipse. Del mismo modo, la inmediatez de la amenaza (“la tiniebla *está en la mano*”) hace eco al verso “*quando el sol está cercano*” (v. 5) y se expresa en referencia al cuerpo humano, como se ha hecho antes con la palabra “corazón”.

Expuestos por el Pastor hasta ahora en términos concretos, los efectos del sol y de la privación de sol van a ser desarrollados en ocho versos (vv. 9-16) de aplicación exegética, en una perfecta combinación de las dos facetas del Pastor, la del Bobo que experimenta terrores ingenuos, y la del exegeta que establece muy explícitamente (“de aquesta mesma figura /es nuestra alma...”) los nexos analógicos entre el sol y la divinidad. La equiparación entre el sol y Dios (v. 11) se establece desde el principio, paralelamente a la analogía entre el ser humano alegre o angustiado y el alma virtuosa o pecadora, volviéndose a emplear de esta manera los elementos anteriormente evocados en el registro concreto. En este comentario exegético que no es nuestro propósito comentar a fondo aquí¹⁴, se reafirma la asociación entre la oscuridad y la desgracia: [el alma] “queda, triste y muy oscura” (v. 16). El comentario establece que la ausencia de luz divina acarrea el abandono y la soledad de la criatura, y simétricamente, que la presencia de luz divina garantiza amor y seguridad a la criatura. Podríamos glosar así el texto:

- quien vive alumbrado por la luz divina, vive como un justo y merece la gloria.

- quien vive sin ella, en el pecado, sufrirá la pena del infierno.

El recién ocurrido suceso del eclipse confiere a estas amenazas teóricas una inmediatez y una presencia concreta probablemente muy convincentes para el público de los fieles, y Diego Sánchez no deja perder el fuerte poder catalizador de la emoción popular. Dicha referencia funciona a modo de recordatorio, sugiriendo algo como: “Nosotros, los que vivimos, no estamos muy lejos de la muerte”. Esta perspectiva implícita del *memento mori*, sin embargo, no produce en el público un efecto depresivo y angustioso, porque el mal paso está presentado como terminado, y porque la receta para evitar estas desgracias la tiene el espectador en la fiesta del Corpus, que celebra la salvación de los hombres por la Eucaristía. Las reacciones frente al sol o ausencia de sol concretos estaban expresadas en referencia al personaje mediador del Pastor, utilizando la primera persona del singular; la aplicación al dominio de lo espiritual de los mismos esquemas se hace en referencia a la comunidad de los cristianos, mediante la introducción insistente de la primera persona del plural. La fusión del Pastor-presentador y de su público en una misma persona gramatical se produce al mismo tiempo que se va desarrollando el análisis de la analogía, pero, en cuanto termina este fragmento exegético (se concluye de modo llamativo sobre el término “oscura”, v. 16), el dramaturgo recurre de nuevo a la modalidad expresiva inicial: el yo del Pastor-presentador permite volver a la expresión concreta y emocionante del recuerdo del eclipse.

¹⁴ La única verdadera novedad, a nivel semántico, es la introducción del verbo “pecar”, palabra por la cual se expresa que el posible acercamiento o alejamiento del alma respecto a Dios no se debe a los misterios de la naturaleza, sino a una causa moral: pecar es alejarse de Dios. Siendo el pecar o no pecar una actitud que depende del libre albedrío, se introduce así el componente de la responsabilidad humana, compartida por el cura y sus feligreses, o también por el Pastor y el público.

La palabra “escura” es el eje de esta vuelta al fenómeno astronómico. Diego Sánchez, muy preocupado por la eficacia de los métodos de transmisión del mensaje catequístico, alterna sabiamente en sus farsas los momentos de exposición dogmática y los momentos de distensión o diversión. Entre el verso 17 y el verso 44, se desarrollan dos secuencias construidas sobre esta estrategia de comunicación destinada a conservar íntegra la atención del público callejero: tres estrofas (vv. 17-28) que relatan las impresiones del Pastor frente al eclipse preceden la pausa lírica de una estrofa dirigida a Dios; luego, otras dos estrofas organizadas sobre la persona del pastor-bobo preceden una conclusión sobre el sentido espiritual de los elementos comentados, antes de pasar a otra función del introito, el anuncio del argumento del episodio bíblico cuya representación va a empezar. Los momentos de distensión intercalados por Diego Sánchez en sus farsas suelen ser burlescos. En el caso actual, sin embargo, el dramaturgo limitó la comicidad, contentándose con escenificar el miedo del Pastor frente al eclipse sin insistir mucho en lo burlesco. En efecto, en esta pieza, el dramaturgo trabaja más sobre la emoción visceral no distanciada que sobre la pura comicidad¹⁵.

El fenómeno del eclipse, hasta entonces sólo mencionado, viene descrito con mayores detalles ahora, captado en el proceso mismo de su desarrollo:

Pastor	Nunca pensé de morir sino ell otro año pasado, quando el sol vide escrasado no supe qué me dezir; como yo lo vi encobrir y herse como la pez, dixe: “Aquí viene el Juez, no hay quien le pueda huir”. No quedó ni presonita que no tuviese temor, (vv. 17-26)
--------	--

Las connotaciones de fin del mundo que se transparentaban al principio del introito vienen explicitadas en el fragmento actual, y el dramaturgo puede desarrollar fácilmente el tema del miedo a partir de uno de los componentes más tradicionales del Pastor-bobo cómico, la cobardía. Los elementos conservados de la cadena semántica inicial son, pues, tres: la ocultación de sol (vv. 21-22), Dios —pero, esta vez como dispensador de castigo, bajo la forma de un inquietante Jehovah veterotestamentario que “amaga” (v. 30)—, y la angustia vital (vv. 17-18). Este texto da fe de que los fenómenos de eclipse seguían siendo vividos entre la gente del pueblo como señales premonitorias del Juicio Final, y que originaban reacciones de estupefacción (“no supe qué me dezir”) y de espanto (“aquí viene el Juez...”). El dramaturgo, lejos de desengañar a sus feligreses, juega con estos terrores profundos para despertar en el público un deseo de contrición. Sin embargo, al poner el testimonio del eclipse en boca de un personaje de bobo caracterizado por su cobardía, sabe conservar la distancia necesaria para que no se tache su teatro de supersticioso y oscurantista.

La pintura del eclipse se hace con detalles concretos expresados directamente a través de la metáfora: escribiendo “cuando lo vi [...] herse como la pez”, el dramaturgo se salta el referente “oscuridad” para plasmar mejor esta negrura mediante la comparación con la pez. La llegada en escena del Pastor, al principio del introito, “escapando” de los rigores del invierno, encuentra en la evocación de esta otra huida un eco hiperbolizado: “dixe: “Aquí viene el Juez, no hay quien le pueda huir””. El monólogo dialógico permite al Pastor referir sus propias palabras en estilo directo, haciendo como un reportaje de su pánico pasado, en un efecto de reactualización del recuerdo traumatizante. Pero la reiteración del relato sirve también para exorcizar los miedos. El Pastor se explaya en la descripción de las manifestaciones de terror, subrayando que fueron universalmente compartidas:

Pastor	No quedó ni presonita
--------	-----------------------

¹⁵ Sin embargo, las siete estrofas dedicadas al testimonio del Pastor-bobo activan unos conocidos rasgos cómicos suyos:

- “tiene miedo” (expresado cinco veces)
- “no entiende” (“no supe que me dezir”, v. 20)
- lenguaje bajo (“quando desto nos zurrámos”, v. 34)
- uso de exclamaciones malsonantes (“¡Pesea al mal!”, v. 33)
- empleo del sayagués (más de doce ocurrencias de sayagués, una cada dos versos, o sea una densidad doble del uso medio del sayagués en el conjunto de la *Farsa de Abraham*).

que no tuviese temor,
finados de la color,
el alma tamarrezquita. (vv. 25-28)

Es inútil demorarse en el comentario de las fórmulas de Diego Sánchez, que todas actúan con fuerza en el registro de la imaginación visual (los diminutivos “presonita” y “tamarrezquita” reflejan la sensación de achicamiento frente a los fenómenos cósmicos, y el latinismo expresivo “finados de la color” pinta de modo realista la palidez mortal de los testigos). Otra manifestación (maloliente y escatológica) del miedo no podía no figurar en esta pintura del espanto a cargo de un Pastor-bobo, pero aquí, en vez de escenificarse directamente a través de la actuación del Pastor, se recuerda como un fenómeno vivido por todos, lo que desactiva en parte el aspecto burlesco:

Pastor	Luego dixe, ¡Pese a mal! “Quando desto nos çurramos, ¿qué hará quando veamos el juizio universal?” (vv. 33-36)
--------	---

La dos estrofas devotas dedicadas a Dios que alternan con los fragmentos descriptivos del eclipse y de las reacciones humanas son complementarias y simétricas, en la medida en que la primera dramatiza a un Dios potente y amenazador mientras que la siguiente es una vuelta a una visión apaciguada y serena de un Dios generoso y acogedor, pintado de nuevo a través de la imagen del sol:

Pastor	Dios es el sol de alegría, nuestra luz y claridad, y a quien tiene caridad ni se asconde ni desvía. (vv. 41-44)
--------	--

En todo este fragmento, Sánchez de Badajoz vuelve a ceñirse estrechamente a la cadena semántica anteriormente expuesta, sin mezcla de elementos espúreos: Dios (v. 41), el hombre (“nuestra luz”, v. 42), el tema del alejamiento/proximidad, (“ni se asconde ni se desvía”, v. 44), el de la oscuridad (“asconde”, v. 44) / claridad (“sol”, v. 41; “luz” y “claridad”, v. 42), y la satisfacción del hombre redimido (“alegría”, v. 41).

El dramaturgo termina por el lado positivo de su mensaje, en el cual se aconseja a los espectadores que, dejando su postura pasiva, practiquen la caridad para beneficiarse del sol del amor divino. Pero al mismo tiempo que sirve de conclusión a lo que precede, esta estrofa introduce el último momento del introito dedicado, como queda dicho, a anunciar el contenido de la escena bíblica representada. La caridad que se exige a los fieles es la que va a demostrar concretamente en las tablas el patriarca Abraham, acogiendo con amor y generosidad a sus invitados improvisados. La notable paronomasia entre “claridad” y “caridad” subraya eficazmente en el registro fonético el nexo espiritual establecido en esta farsa entre el amor de Dios-astro solar y el amor al prójimo. La fuerza de la escritura dramática de Sánchez de Badajoz estriba en esta conjunción de procedimientos visuales y sonoros. El verso ilativo “Yo cro que por esta vía...” pone el énfasis en la aplicación analógica y, de esta manera, casi se termina el introito¹⁶ por donde empezaba el fragmento bíblico:

Pastor	Yo cro que por esta vía en Valmanbre, juro a San paresció Dios [a] Abraham en medio el calor del día. (vv. 45-48)
--------	--

La parte del introito dedicada a presentar la actuación de los personajes bíblicos tiene frecuentemente en este teatro, y es el caso aquí, un valor didascálico: ahí es donde se precisan el lugar y el momento de la acción mencionados en el versículo del Génesis “*in ipso fervore diei*”, elemento que el cura de Talavera introduce en el introito sin esperar la escenificación del episodio bíblico.

Como en muchas piezas eucarísticas, en la parte central de la farsa se insistirá en la representación de Dios escondido en el pan eucarístico, pero el episodio bíblico del Génesis dramatiza

¹⁶ Antes de que empiece la escena bíblica, quedan sólo ocho versos de contenido exegético dedicados exclusivamente a subrayar la representación del misterio de la Santa Trinidad (vv. 49-56).

también de otra manera el concepto de Dios escondido, presentándolo bajo la forma de los tres Ángeles. El Abraham bíblico era verdaderamente el personaje idóneo para ilustrar este asunto eucarístico-solar: primero, goza del calor del sol natural sentado delante de su tienda; en segundo lugar, muestra tener la luz de la fe; en tercer lugar, de la persona de Abraham emana el calor de la caridad y, por fin, sabe reconocer a Dios escondido y prefigurar en su ritual de bienvenida el Sacramento de la Eucaristía.

Parece que este sema fundamental de lo “escondido” fue lo que le dio al cura de Talavera la idea de asociar en una misma obra el episodio de Abraham y los ángeles con el recuerdo reciente del eclipse. La convergencia entre las dos temáticas desarrolladas en sendos sistemas analógicos se hace, pues, en un concepto, el de la triple ocultación del Dios-sol bajo la figura de los tres Ángeles, en la hostia eucarística y en el fenómeno del eclipse.

La red de analogías de esta farsa se teatraliza mediante una sinestesia original en la que se aúnan lo visual, lo sonoro y, cosa más rara, lo táctil. La estructuración de la obra renueva los esquemas habituales en la medida en que el introito, a pesar de seguir al servicio del cuerpo de la farsa como es de ley, desarrolla una red de analogías cuya importancia rivaliza con la red de analogías eucarísticas presente en el cuerpo de la farsa. Como de costumbre en el teatro de Diego Sánchez, los nexos entre el introito y la parte central o cuerpo de la farsa son muy fuertes, pero el punto de convergencia no se hace entre una red analógica y la otra sino entre los términos Sol y Dios, que comparten el privilegio de estructurar a la vez el introito y el cuerpo de la farsa.

El acercamiento del argumento teatral a la realidad concreta de los espectadores, que forma parte de las estrategias de transmisión catequística más cuidadas por el dramaturgo, cobra especial relieve en el doble anclaje del argumento dramático en la actualidad, constituido por las alusiones a la salida del invierno y a los recuerdos del eclipse. La intensidad emocional de la escena encuentra su adecuada expresión en la faceta extravertida del Pastor-bobo, pero la fuerza emotiva inusual de este introito conlleva un aprovechamiento más limitado que de costumbre de los procedimientos cómicos habitualmente asociados a este personaje.

Analizando la temática solar, se ha podido comprobar que esta breve farsa es un logro en primer lugar por la coherencia de los paradigmas desarrollados, pero sobre todo por la eficacia concreta y emocional del lenguaje dramático de Diego Sánchez, cuyo rico potencial expresivo rivaliza con el de la escena bíblica de la que supo extraer los elementos más teatrales.